

LA CARGA DE CHOQUE EN LA ÉPICA FRANCESA Y CASTELLANA¹

Pablo Justel Vicente
Universidad de Zaragoza

Introducción

La batalla es un núcleo omnipresente en el corpus épico, formada por tres motivos temáticos relacionados entre sí —que algunos autores consideran uno— no sólo desde un punto de vista de contenido, sino porque suelen aparecer en la misma escena de forma más o menos seguida: la descripción general de la batalla, la carga de choque propiamente dicha (o ataque con la lanza) y los golpes con las espadas. En el presente estudio, debido a razones de espacio, vamos a limitarnos al segundo de ellos en la épica francesa y castellana, prestando especial atención a su sistema formular. Tampoco trataremos las armas que no se encuentren en un contexto plenamente bélico, esto es, en el combate, tengan o no un contenido formular. Nuestro objetivo, por tanto, estará centrado en determinar si el tratamiento de los motivos bélicos en ambas épicas guarda alguna relación e intentaremos verificar si se da una influencia

¹ El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (con subvención de Fondos Feder) FFI2009-13058: *Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos*, dirigido por el Dr. Alberto Montaner, a quien agradezco las numerosas sugerencias y correcciones de estas páginas. No obstante, los errores que en ellas puedan encontrarse se deben exclusivamente a mi responsabilidad.

del sistema formular francés sobre el castellano en este ámbito. Por lo tanto, prescindiremos de las fórmulas de las *chansons de geste* que carecen de paralelos en los textos castellanos —como, por ejemplo, el caso del *adoubement*². El corpus con el que trabajamos está compuesto por cantares de gesta franceses y castellanos, poemas de cierto contenido épico y las prosificaciones alfonsíes³. Estas últimas no han sido tenidas en cuenta por la crítica a la hora de establecer una correspondencia de la descripción de batallas con los cantares conservados⁴. La búsqueda en las

²Estudiado por M.^a Aurora Aragón Fernández, «Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas del siglo XIII», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II, 1987, pp. 487-509.

³Para los cantares de gesta españoles utilizamos los siguientes textos y ediciones: *Cantar de Sancho II*, *Mocedades de Rodrigo*, *Siete infantes de Lara*, en *Épica medieval española*, edición de Manuel Alvar y Carlos Alvar, Madrid, Cátedra, 1991; *Cantar de Mio Cid*, edición de Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2007; *Libro de Fernán González*, edición de Itziar López Guil, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001; *Poema de Alfonso Onceno*, edición de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 2001. Para las *chansons* francesas, el presente estudio se ha basado en las siguientes ediciones: *Aliscans*, edición de Claude Régner, Paris-Genève, Honoré Champion, 1990; *Ami et Amile*, edición de Peter F. Dembowski, Paris, Honoré Champion, 1969; *Aye d'Avignon*, edición de J. S. Borg, Genève, Droz, 1967; *Chanson d'Antioche*, edición de Suzanne Duparc Quioc, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1977; *Chanson d'Aspremont*, edición de Louis Brandin, Paris, Honoré Champion, 1970; *Chanson de Guillaume*, edición de François Suard, Paris, Librairie Générale Française, 2008; *Chanson de Roland*, edición de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1993; *Le Couronnement de Louis*, edición de Ernest Langlois, Paris, Honoré Champion, 1966; *Les Enfances Ogier*, edición de A. Scheler, Bruxelles, Closson, 1874; *Fierabras*, edición de Marc Le Person, Paris, Honoré Champion, 2003; *Gerbert de Mez*, edición de Pauline Taylor, Louvain-Nauwelaerts-Lille-Giarde, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie de Namur, 1952; *Girart de Roussillon*, edición de Micheline de Combarieu du Grés y Gérard Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993; *Gormont et Isembart*, edición de Alphonse Bayot, Paris, Honoré Champion, 1931; *Huon de Bordeaux*, edición de William W. Kibler y François Suard, Paris, Honoré Champion, 2003; *Le Moniage Guillaume*, edición de Nelly Andrieux-Reix, Paris, Honoré Champion, 2003; *Orson de Beauvais*, edición de Jean-Pierre Martin, Paris, Honoré Champion, 2002; *La Prise d'Orange*, edición de Claude Régner, Paris, Klincksieck, 2005; *Raoul de Cambrai*, edición de William Kibler y Sarah Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

⁴Alan Deyermond, «The singer of Tales and Mediaeval Spanish Epic», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (1965), p. 2 y Matthew Bailey, «Oral composition in the Medieval Spanish Epic», *PMLA*, 118 (2003), p. 265. En dos trabajos, Fernando

crónicas de huellas del sistema formular nos permitirá determinar hasta qué punto han conservado intactas o modificadas las referencias a los instrumentos bélicos o si, por el contrario, las han borrado completamente.

En cualquier caso, nuestra investigación no tiene como objetivo el hallazgo en los textos castellanos de fuentes directas francesas, es decir, de una serie de versos bien delimitados que un autor pudo oír o leer, memorizar e insertar en su poema. Lo que esto nos aportaría no va más allá de ser un mero caso particular, amén de movernos en un campo nada seguro, pues entraríamos en el terreno de la especulación. Así, sería infructuoso abrir un debate sistemático —si bien en ocasiones no cabe otra posibilidad— sobre los versos exactos de una *chanson de geste* que el juglar pudo tener en mente a la hora de componer la suya⁵. Lejos de esto, la búsqueda debe tomar otro rumbo con perspectivas más amplias, que nos permitan dilucidar si el sistema formular castellano está inspirado en el francés, al menos en lo que concierne a la descripción del ataque con la lanza. En caso afirmativo, debemos determinar en qué medida es lícito hablar de una estética y un estilo comunes a ambas épicas, o hasta qué punto los poemas castellanos se acercan a los franceses en su uso del sistema formular.

1. La carga de choque en la historia

Antes de comenzar con el análisis propiamente literario, creemos necesaria una descripción histórica y técnica de los movimientos que componen el ataque de la carga de choque. Ésta, que se mantuvo hasta el siglo XIII, nació en el tercer cuarto del siglo XI en zonas próximas

Gómez Redondo da cuenta del sistema formular en las crónicas alfonsíes y otros textos historiográficos, pero no estudia las armas en el combate como aquí lo hacemos: «Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los siglos XIII y XIV», *La corónica*, 15:2 (1987), pp. 225-239; y «La materia cidiana en la crónica general alfonsí: tramas y fórmulas», en *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, edición de A. Ward, Birmingham, Birmingham University Press, 2000, pp. 99-123.

⁵ Este es el método que utiliza por lo general Colin Smith en «Further French Analogues and Sources for the *Poema de mio Cid*», *La corónica*, 6:1 (1977), pp. 14-21; *Estudios cidianos*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 127-159; y *The making of the «Poema de mio Cid»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 155-166 (traducción española: *La creación del «Poema de mio Cid»*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 200-214).

a Normandía⁶, y desde allí se extendería por toda Europa, aunque en la Península Ibérica no llegó a desplazar a la antigua técnica hasta la segunda mitad del siglo XII. El primer testimonio evidente es el tapiz de Bayeux, tejido hacia 1080-1100, si bien todavía conviven las dos técnicas: la lanza como arma arrojadiza o de estoque por un lado y, por otro, como arma de choque. Esta fuente iconográfica marca la transición en el desarrollo de la nueva técnica de combate⁷. Hasta la implantación del nuevo modo, el combate a caballo no se diferenciaba del combate a pie. Se utilizaba la lanza de cuatro formas: como arma arrojadiza, al estilo de una jabalina; como arma de estoque, al igual que una pica⁸; asestando un golpe por encima, como un arpón; o por debajo, similar a un cuchillo para destripar. En todos estos casos, la lanza debe ser relativamente corta y se tiene que agarrar un poco por detrás de su centro de gravedad. Con la carga de choque, la lanza se pone en posición vertical y se espolea al caballo; momentos antes del choque contra el enemigo, que hace lo propio, se sujeta la lanza firmemente bajo la axila derecha, ya que la mano izquierda se ocupa de las riendas y el escudo, y se golpea al rival, que es derribado y, en ocasiones, cae muerto atravesado por la lanza. Este nuevo método de asalto aseguraría a la caballería enormes ventajas tácticas, como la posibilidad de abrir las líneas enemigas, algo que resultaba muy difícil mediante las cuatro formas de ataque antiguas. Flori no duda en calificar el cambio de “véritable «révolution culturelle»”, ya que “c’est la seule méthode qui soit exclusivement chevaleresque”⁹. Asimismo, esto provocó un cambio en el armamento. A la transformación de la

⁶ Tenemos algunos testimonios anteriores al siglo XI, pero son excepciones dudosas. Ross afina más: “La nouvelle technique n’a guère pu voir le jour bien avant 1050, et (...) la date de la transition de l’ancienne à la nouvelle tactique doit être antérieure ou postérieure d’une quinzaine d’années à 1066”, en David J. Ross, «L’originalité de “Turolodus”: le maniement de la lance», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 6:2 (1963), p. 134.

⁷ Para la evolución de esta técnica y otras armas a la luz de este tapiz, véase Ian Peirce, «The Knight, his Arms and Armour in the Eleven and Twelfth Centuries», en *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the First and Second Strawberry Hill Conferences*, edición de Christopher Harper-Bill y Ruth Harvey, Woodbridge, Suffolk; Dover, N.H., USA, Boydell Press, 1986, pp. 152-164.

⁸ Éste se daba en la *mêlée*, dando al enemigo un golpe punzante directo; la lanza funciona aquí como una extensión rápida del brazo hacia delante.

⁹ Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 94.

lanza, que se hizo más gruesa, hay que añadir la exigencia del uso del caballo como instrumento de guerra y la sustitución del escudo redondo por el de extremos superiores rectos.

Victoria Cirlot, apoyándose en testimonios iconográficos y en el hecho de que en el *Girart de Roussillon* la expresión formularia “brandir la lance” es sustituida por “baisser la lance”, llega a la conclusión de que el triunfo de la nueva técnica tiene su primer ejemplo en la literatura en esta *chanson de geste*. Por lo tanto, retrasa la datación antes propuesta hasta 1140¹⁰. Sin embargo, creemos que la solución acertada la ofrece Flori, al estimar que ambas expresiones, “brandir la lance” y “baisser la lance”, no son contrarias, sino que pertenecen a dos fases sucesivas del nuevo método ofensivo. La primera se correspondería a la elevación de la lanza de forma vertical con las dos manos; la segunda, bajarla momentos antes del golpe¹¹. Teniendo en cuenta esto, el primer testimonio de la carga de choque ya no sería el *Girart de Roussillon*, sino la *Chanson de Roland*, que no por casualidad ha sido caracterizado como “poema de la lanza”¹². Sólo siguiendo esta interpretación pueden explicarse versos como los siguientes: “pleine sa hanste l’abat mort des arçuns” (v. 1229), “pleine sa hanste el camp mort le tresturnet” (v. 1287), “La hanste fruisset, mie n’en abatiet” (v. 1317), etc.

Esta nueva técnica se erige en la que siguen los hombres de honor. A pesar de que el modo antiguo subsistía y competía con el nuevo, adoptar éste supuso un rasgo de distinción entre los caballeros. Se ha tratado de ver una ridiculización en los musulmanes de las *chansons de geste* ya que, a diferencia de los cristianos, todavía utilizan la lanza como arma arrojadiza. Sin embargo, esto no parece responder a una intencionalidad consciente por parte de los juglares, sino a la realidad

¹⁰ Véanse sus trabajos «El armamento en *Girart de Roussillon*», en *Essor et fortune de la chanson de geste dans l’Europe et l’Orient latin. Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l’Étude des Épopées Romanes* (Padoue-Venise, 29 août-4 sept. 1982), publ. par Alberto Limentani, Maria Luisa Meneghetti, Rosanna Brusegan (et alii), Modena, Muachi Editore, 1984, vol. II, pp. 863-900, y «Techniques guerrières en Catalogne féodale: le maniement de la lance», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 28:1 (1985), pp. 35-43.

¹¹ El estudio más completo de los varios que se han realizado es el del propio Jean Flori, «Encore sur l’usage de la lance... La technique du combat chevaleresque vers l’an 1100», *Cahiers de civilisation médiévale*, 31:3 (1988), pp. 213-240.

¹² De cuarenta y cuatro combates singulares, treinta y uno se libran con lanza, y trece con espada. Véanse especialmente los versos 1188-2163 (*laisses* 93-160).

de la época, en la que los musulmanes utilizaban dos tipos de lanzas de formas diferentes: por un lado, una lanza pesada para la carga de choque; por otro, una más ligera como arma arrojadiza: “Puis est montés et prent l’espiel trencant” (*Chanson d’Aspremont*, v. 2192); “o cane roide et o espiel molu” (*Chanson d’Aspremont*, v. 10041), “e en Granada son sotiles / de las lanças arrojar” (*Poema de Alfonso Onceno*, vv. 1448cd), “lacent li lances et gavelots d’acher” (*La chevalerie d’Ogier*, v. 12432)¹³.

2. La carga de choque en la literatura

Desde una perspectiva literaria, la carga de choque es muy frecuente en los cantares de gesta franceses, habitual en los textos castellanos y única en el *Cantar de mio Cid*. El ejemplo paradigmático de la conciencia y conocimiento por parte de los juglares del armamento y las técnicas guerreras es su precisa descripción. Los textos, tanto franceses como castellanos, funcionan en este aspecto como fuentes históricas, del mismo modo que los tapices o pinturas, ya que se describen los diferentes pasos que debía seguir el caballero en este tipo de lucha. Lo ha sintetizado con acierto Flori: “L’épopée plonge ses racines dans le réel, et les méthodes de combat des guerriers épiques, pour être appréciés des chevaliers, ne devaient guère s’éloigner, en substance sinon en intensité, des combats réels que ceux-ci pratiquaient. La littérature magnifie jusqu’à la démesure les faits d’armes des héros au combat; elle hypertrophie, mais n’invente guère et dénature peu”¹⁴.

Constituye un motivo que hallamos dentro de la batalla general y de los combates singulares¹⁵. Estos últimos son abundantes en los poemas épicos, especialmente franceses, por lo que podemos intuir que serían

¹³ Los soldados de caballería andalusíes solían utilizar lanzas con las mismas características que las de los cristianos, mientras que los africanos y asiáticos empleaban lanzas ligeras, más adecuadas para arrojarlas.

¹⁴ *Chevaliers...*, p. 97.

¹⁵ Siguiendo la clasificación de Martin, se trata de un motivo “*intradigético à contenu narratif*” (Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l’épopée médiévale, I)*, Thèse de Doctorat du Troisième Cycle soutenue devant l’Université de Paris III, Lille, Centre d’Études Médiévales et Dialectales de Lille III, 1992, p. 215.

escenas que agradaban al público¹⁶. Sin embargo, no es exclusivo de los poemas épicos, sino que forma parte de los motivos folclóricos que recoge Thompson en su clasificación: H 217.1 (“Decision of victory by single combat between army leaders”) y H 1561.2 (“Single combat to prove valor”)¹⁷. A pesar de su frecuencia e importancia en la constitución de la poesía épica medieval, son escasos los estudios monográficos que se han dedicado a este respecto en las *chansons de geste*¹⁸. Por lo que a los textos castellanos respecta, Montaner ha ofrecido

¹⁶ Incluso los juglares que transmiten y retocan el texto (los *remanieurs*) mantienen estos fragmentos y se esmeran en las descripciones. Véase Emmanuelle Paulain-Gautret, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 169-174.

¹⁷ Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.

¹⁸ El pionero fue Jean Rychner, quien en su ya clásico *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Librairie E. Droz-Librairie Giard, 1955, dedica las páginas 139-149 al combate con la lanza, brindando numerosos ejemplos formulísticos de dos pasos de la carga de choque: espolear al caballo y golpear en el escudo. Martin corrige aspectos terminológicos dudosos, y desarrolla otras fórmulas (Jean-Pierre Martin, «À propos du style formulaire dans les chansons de geste. Définitions et propositions», *Lez Valenciennes. Cahiers de l'UER Froissart*, 9 [1986], pp. 133-145). Una obra de carácter general y descriptivo, pero basada en *chansons de geste* del siglo XIII es la de María Aurora Aragón Fernández y José María Fernández Cardo, *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985. Para otro poema francés del siglo XIII, véase Jean Subernat, *Étude sur Gaydon (Chanson de geste du XIII^e siècle)*, Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1974, pp. 143-160. Para una perspectiva estructural, véase Genette Ashby, «Une analyse structurale du motif de combat dans la *Chanson de Roland*», en *VIII Congreso Internacional de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 25-35, resumen de *The Song of Roland: A Generative Study of the Formulaic Language in the Single Combat*, Amsterdam, Rodopi, 1985. La utilización que hace de la fórmula tiene que ver más bien con la archifórmula, que Montaner, en su edición del *Cantar de mio Cid* (p. CXCII, nota 142), define como “el denominador común de un conjunto de expresiones formularias, que da cuenta de la idea expresada, de la estructura sintáctica y de los principales elementos verbales del conjunto formular de que se trate”. Una breve descripción de las modalidades de combate en la *Chanson de Roland* la ofrecen Jean Marie D'Heur y Muriel Binet, «Turold, l'épée et la lance», en *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis, publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e*

en su edición del *Cantar de mio Cid* un repertorio de fórmulas, entre las que se incluyen las relativas a la carga de choque¹⁹. Herslund ha ofrecido un estudio comparativo, insistiendo en los pasajes del *Cantar de mio Cid* y poniéndolos en relación con los abundantes ejemplos de las *chansons de geste*²⁰. A pesar de que no tiene en cuenta otros textos épicos castellanos ni profundiza en los parecidos y divergencias de ambas épicas –limitándose a proponer citas sin comentarlas–, se trata de un artículo interesante por las puertas que abre para futuras investigaciones, aún no realizadas.

Desde el punto de vista de la organización del contenido, la épica castellana coincide con la francesa en disponer sus versos en *laissez* o tiradas. Éstas, además de compartir la rima –sea asonante o consonante–, suelen tener, generalmente, una unidad temática, por lo que es posible que cada carga de choque ocupe una tirada²¹. Si bien este hecho no es un indicio de influencia de las *chansons de geste* en los poemas castellanos, no deja de ser llamativa la afinidad en la disposición del material narrativo.

anniversaire, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée archéologique régional, 1982, vol. II, pp. 511-515. Véase también la síntesis –limitada a la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume* y *Gormont et Isembart*– de Jeanne Wathelet-Willem en su «À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste», en *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, vol. II, pp. 273-286; y de la misma autora, «Le lexique des chansons de geste françaises», en *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, edición de Antonio Quilis, Ramón B. Carril y Margarita Cantarero, Madrid, CSIC, 1968, pp. 619-634, en donde defiende que cada uno de estos tres poetas (de la *Chanson de Guillaume*, el primero) tiene sus fórmulas.

¹⁹ *Cantar de Mio Cid*, p. CXCVI. Véase también la descripción del episodio de la carga de Pero Vermúez, pp. 399-400.

²⁰ Michael Herslund, «Le *Cantar de Mio Cid* et la chanson de geste», *Revue Romane*, 9 (1974), pp. 69-121; especialmente las pp. 87-94, donde aporta más ejemplos de poemas franceses de descripciones generales de la batalla y golpes con la espada. Joseph J. Duggan no propone ningún análisis comparativo de este tipo («Formulaic diction in the *Cantar de mio Cid* and the Old French Epic», *Forum for Modern Language Studies*, 10:3 (1974), pp. 260-269). Sí ofrece algunas fórmulas de la carga de choque en *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1973, pp. 139-140 y 145.

²¹ A pesar de esto, motivos tan frecuentes como el ataque con lanza y con espada no dependen de las *laissez* para justificar su presencia.

El ataque con la lanza es probablemente la acción de mayor contenido formulístico, tanto en las *chansons de geste* como en la épica castellana. Está formado por una serie de elementos fijos que constituyen los pasos o movimientos principales del guerrero. Rychner propone siete: 1) espolear al caballo; 2) blandir la lanza; 3) golpear; 4) romper el escudo del adversario; 5) romper o desmallar la loriga del enemigo²²; 6) atravesar su cuerpo con la lanza; 7) desmontarlo del caballo, herido o muerto.

A estos siete elementos, Herslund añade un octavo: la lanza se rompe, como consecuencia del impacto contra las armas defensivas o el cuerpo del contrincante. El hecho de que la secuencia de esta estructura sea la más rigurosa de todas las modalidades ofensivas no impide que sus fases puedan variar tanto en su orden de aparición como desde un punto de vista léxico²³. Por otro lado, un mismo elemento es susceptible de tener asociadas varias fórmulas o expresiones formularias. Asimismo, lo habitual es que al menos uno de estos pasos falte —por lo general, el segundo—²⁴, y que el tercero y cuarto, así como éste y el quinto, estén en el mismo verso²⁵. Igualmente, la carga de choque no es un motivo cerrado, sino que permite numerosas combinaciones según se termine con la muerte o no de un hombre, se rompa o no la lanza, alguno de los

²² Existen tres tipos de loriga: de mallas clavadas, de anillos entrelazados y el llamado *jaseran*, definido por Riquier como el formado por “piezas de hierro o de acero que en los bordes tenían agujeros mediante los cuales se unían unas con otras con anillos de hierro” (Martín de Riquier, «El *haubert* francés y la loriga castellana», en *Mélanges de philologie et de littératures romanes offerts à Jeanne Wathelet-Willem*, Liège, 1978, pp. 545-568 [cito por su reedición en *Caballeros medievales y sus armas*, Madrid, Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado-UNED, 1999 p. 224]). Así, en los poemas franceses existe una adecuación entre las características de la loriga y los verbos utilizados. Siguiendo con el orden de los tres tipos: “et de l’auberc li rompi el clavel” (*Raoul de Cambrai*, v. 2589); “e lur halbercs desrumpent e desmailent” (*Chanson de Guillaume*, v. 2128), “las dos le desmanchan e la tercera fincó” (*Cantar de mio Cid*, v. 3635); y “e sun haberc fausat e descusut” (*Girart de Roussillon*, v. 1061).

²³ “Lors a brandi la lance, s’ait mis l’escu avant, / et vint anvers Hugon a esperons brochant” (*Orson de Beauvais*, vv. 3529-3530).

²⁴ Está ausente en las *chansons de geste* más antiguas. Véase Edward A. Heinemann, «La place de l’élément «brandir la lance» dans la structure du motif de l’attaque à la lance», *Romania*, 95 (1974), pp. 105-113.

²⁵ Para la unión en el mismo verso de los elementos cuarto y quinto, obsérvense algunas citas de la *Chanson de Roland*: vv. 1199, 1227, 1247, 1270, 1383, 1538, 1581, 1893, 3355.

guerreros desmante a otro del caballo, haya una sola lucha o varias a la vez, etc. En el siguiente pasaje de Raoul de Cambrai aparecen todos los elementos del esquema, donde éstos quedan indicados por las cifras entre paréntesis.

Droit ver Jehan retourne maintenant;
 le destrier broche –bien le va semonnant– (1)²⁶
 brandist la hanste de son espieu trenchant, (2)
 et fiert Jehan sor son escu devant: (3) (4)
 desoz la boucle le va tout porfendant²⁷,
 li blans haubers ne li valut un gant, (5)
 par mi le cors li va l'espieu passant– (6)
 plaine sa lance l'abati mort sanglant (7)²⁸
 (vv. 2570-2577)

El verso 2575 es una forma indirecta –que roza la lítote– para decir que el impacto de la lanza ha roto la loriga; esta expresión y otras del

²⁶ Sobre el sentido de *destrier*, véase Jean Frappier, «Les destriers et leurs épithètes», en *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 85-105.

²⁷ Para las diferentes posibilidades de esta fórmula en algunas *chansons de geste*, véase Jean Dufournet, *Cours sur la «Chanson de Roland»*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1972, pp. 118-121.

²⁸ La fórmula *pleine sa lance* o, más frecuente, *pleine sa hanste*, ha sido objeto de debate por parte de la crítica. Ross cree que se refiere a la longitud de la lanza («*Pleine sa hanste*», *Medium Aevum*, 20 (1951), pp. 1-10); W. D. Elcock prefiere traducirlo como “lance at the level, with levelled lance” («*Pleine sa hanste*», *French Studies*, 7 (1953), pp. 35-47); Julian Harris se decanta por el estado de la lanza, que queda intacta («*Pleine sa hanste in the Chanson de Roland*», en *French and Provençal Lexicography. Essays presented to honor Alexander Herman Schutz*, edición de Urban Tigner Holmes y Kenneth R. Scholberg, Columbus, Ohio State University Press, 1964, pp. 100-117); Noël Corbett propone el significado “en poussant fort, d'un grand coup, de toutes ses forces” («*Encore une fois pleine sa hanste*», *Revue de linguistique romane*, 33 (1969), pp. 349-352); Diana Teresa Méiz se inclina por traducirlo como “de sa grosse lance”, en «*Encore une fois pleine sa hanste*», *Romania*, 94 (1973), pp. 549-554; y François retoma la interpretación de Ross, por lo que la fórmula haría alusión a la distancia recorrida por el caballero derribado (Charles François, «“*Pleine sa hanste*”: remises en question», *Marche romane*, 25 (1975), pp. 11-29). Coincidimos con el último significado, pero en cualquier caso todas las posibilidades ofrecidas se comprenden mejor dentro de la carga de choque, y no viendo en la lanza un arma arrojada.

mismo tipo, es decir, ‘arma defensiva’ + ‘no valer’ + ‘objeto de escaso valor’, son frecuentes en la épica francesa²⁹, pero no aparecen en la castellana³⁰.

La carga de choque está tan estereotipada que incluso podemos encontrar descripciones de la misma antes de que se produzca, por boca

²⁹ Tanto en la carga de choque como en los golpes con la espada: “Toutes ces armes ne valent un balois” (*Raoul de Cambrai*, v. 2287), “qe li escus ne li vaut un mantel” (*Raoul de Cambrai*, v. 2588), “Escus n’i vaut une viés estriviere” (*Raoul de Cambrai*, v. 4866), “L’auberc ne li valut le doble d’um samis” (*Fierabras*, v. 1749), “que ses escus ne li valent un denier” (*Chanson d’Aspremont*, vv. 10257-12058), “ses escus ne li vaut le pan d’une touaille, / l’elmes ne li clavains vaillant un oef de quaille” (*Chanson d’Antioche*, vv. 3238-3239) “n’i vaut li cercles d’or le rain d’un olivier” (*Chanson d’Antioche*, v. 6426), “haubers ne elmes ne li vaut un festu” (*Huon de Bordeaux*, v. 9273), “que l’escu de son col ne li vaut .I. bouton” (*Orson de Beauvais*, v. 1427), “Non val escuz son don pur un sebenc” (*Girart de Roussillon*, v. 2822), etc.

³⁰ Otros ejemplos de la carga de choque en: *Chanson de Roland*, vv. 1197-1204, 1225-1229, 1245-1250, 1261-1267, 1269-1273, 1275-1279, 1281-1287, 1289-1295, 1297-1302, 1304-1307, 1311-1317, 1351-1359, 1499-1507, 1536-1541, 1573-1577, 1610-1612, 1617-1620, 1890-1894, 2127-2130, 2155-2159, 3352-3356, 3360-3364, 3424-3428, 3463-3468, 3547-3550, 3567-3574, 3877-3881; *Chanson de Guillaume*, vv. 320-326, 418-421, 784-788, 1824-1827, 1822-1824, 2125-2133, 2299-2302, 2938-2940, 3133-3137, 3321-3328; *Gormont et Isembart*, vv. 16-24, 47-52, 67-73, 90-95, 119-124, 143-148, 165-173, 220-233, 251-254, 280-298, 311-323, 388-406, 453-460, 556-568; *Le Couronnement de Louis*, vv. 366-375, 909-917, 941-948, 1229-1244, 2143-2152; *Fierabras*, vv. 780-817, 1745-1750, 3999-4002, 4489-4495, 5795-5800, 5836-5839, 5880-5888, 5920-5922; *Raoul de Cambrai*, vv. 2285-2289, 2315-2320, 2326-2331, 2395-2399, 2432-2438, 2546-2551, 2571-2577, 2582-2591, 2631-2638, 2777-2783, 3096-3107, 3132-3138, 3156-3169, 3259-3264, 3788-3796, 3880-3886, 3893-3900, 4025-4031, 4049-4051, 4231-4235, 4266-4274, 4430-4439, 4445-4450, 4465-4471, 4790-4799, 5792-5747, 6450-6459, 6784-6791, 7589-7594; *Prise d’Orange*, vv. 1835-1838; *Orson de Beauvais*, vv. 721-724, 1425-1431, 1663-1670, 1682-1691, 1702-1710, 2272-2277, 2604-2607, 2838-2840, 3529-3537, 3694-3697; *Aye d’Avignon*, vv. 408-423, 987-992, 1090-1095, 1104-1113, 1299-1309, 1310-1321, 2077-2084, 2125-2142, 2171-2176; *Gerbart de Mez*, vv. 3173-3180, 3209-3210, 3229-3236, 3953-3962, 4043-4053, 5059-5068; *Ami et Amile*, vv. 1476-1480; *Le Moniage Guillaume*, vv. 3976-3984, 4055-4059, 4450-4461, 4476-4479, 4830-4831; *Aliscans*, vv. 1151-1182, 1267-1278, 1347-1358, 1447-1450, 1519-1547, 1886-1899, 2083-2090, 2585-2590, 5771-5775, 5779-5785, 5789-5790, 7984-7988; *Chanson d’Aspremont*, vv. 3285-3288, 3302-3307, 4071-4088, 4456-4460, 4506-4517, 4666-4671, 4864-4872, 5024-5028, 5679-5683, 5701-5709, 8719-8726, 10247-10260; *Chanson d’Antioche*, vv. 488-491, 1324-1331, 1338-1342, 1350-1356, 1384-1389, 1388-1389, 1650-1654, 2392-2399, 3530-3536, 4722-4727, 8819-8825; *Huon de Bordeaux*, vv. 769-780.

de los mismos personajes épicos. Éstos son conscientes de los diferentes pasos que forman esta nueva forma de ofensiva, y su lenguaje, lleno de fórmulas y expresiones formularias, no se distingue de la voz del narrador³¹. Por otro lado, el orden de los elementos que aparece en los poemas castellanos y en las prosificaciones cronísticas es el mismo que el de las *chansons de geste*, como el siguiente pasaje de los *Siete infantes de Lara* de la *Crónica de 1344*, que describe la lucha entre Mudarra y Ruy Vázquez, en el que se mantienen casi todos los pasos de la carga de choque y, lo que más nos interesa, el contenido formulístico de los mismos:

e dexáronse venir el uno contra el otro quanto los cavallos los podieron levar (1), e abaxaron las lanças, e diéronse tan grandes lançadas (3) que falsaron los escudos (4) e los perpunte e las lorigas (5) e la lançada de Ruy Vasques non quiso Dios que prendiese en carne a don Mudarra, pero non dexó la lança salir de la otra parte par a par del arçón; mas la lançada que le don Mudarra dio al traidor de Ruy Vasques salió de la otra parte por las espaldas (6), e dio con él en tierra (7).

Pero además de estas secuencias con unos pasos establecidos y de la abundancia de fórmulas y expresiones formularias de que están compuestas, existe un orden tácito en las intervenciones de los combatientes. Estas descripciones no las tendremos en cualquier carga de choque, sino única y exclusivamente cuando los personajes tengan una relevancia dentro del poema y la acción sea decisiva para el desarrollo o desenlace del mismo; es decir, cuando el juglar considere oportuno detenerse en la narración. Veamos los ejemplos de las lides por causa de reto al final del *Cantar de mio Cid*:

1) En un primer momento, los golpes son recíprocos. Se incluye en una visión de conjunto³².

³¹ *Le Couronnement de Louis*, vv. 366-372.

³² “firiénse en los escudos sin todo pavor” (3) (v. 3625); “Martín Antolínez e Dia González firiéronse de las lanças” (3) (v. 3646); “firiénse en los escudos unos tan grandes colpes” (3) (v. 3672).

2) El segundo gran movimiento es el ataque de los enemigos del Cid, con el consiguiente escaso éxito de la ofensiva con la lanza³³.

3) El último momento de la carga con la lanza es el contraataque de los hombres del Cid. Sus golpes provocan la caída de sus rivales³⁴.

Obsérvese que este esquema guarda un cierto parecido al que encontramos en la prosificación del *Cantar de Sancho II* con dos ligeras variaciones: se omiten los golpes recíprocos y se añade un primer golpe fallido del vencedor:

Et erró don Diago el golpe; mas non le erró Rodrig'Arias (3), et diol' tan grand ferida de la lança que l' falsó todo el escudo (4) et crebantól' el arçón delantero de la siella, et fizol' perder los estribos et abraçar la cerviz del cavallo (7). Mas como quier que don Diego fuesse maltrecho del golpe, esforçó et fue contra Rodrig'Arias, et diol' tan gran golpe de la lança que l' falsó ell escudo (4) et metiól' grand pieça dell fierro por la carne (6) (p. 297).

Estas citas suponen una prueba de que, aunque no puede hablarse de una regla en la poetización de la carga de choque, sí existe la tendencia a adoptar una estructura tripartita. Desde nuestro punto de vista, esto tiene dos funciones principales: por un lado, otorga una dinámica necesaria a la lucha, ya que se trata de representaciones que debían atraer la

³³“Ferrán Gonçález a Pero Vermúez el escudo·l' passó, (4) / prísol' en vazío, en carne no·l' tomó, / bien en dos logares el astil le quebró. (8) / Firme estido Pero Vermúez, por esso no s'encamó” (vv. 3626-3629). “Assur Conçález, forçudo e de valor, / firió en el escudo a don Muño Gustioz, (4) / tras el escudo falsóle la guarnizón, (5) / en vazío fue la lança, ca en carne no·l' tomó” (vv. 3674-3677).

³⁴“Firme estido Pero Vermúez, por esso no s'encamó, / un golpe recibiera, mas otro firió, (3) / quebrantó la bloca del escudo, apart ge la echó, (4) / passógelo todo, que nada no·l' valió. Tres dobles de loriga tenié Fernando, aquesto·l' prestó, / los dos le desmanchan e la tercera fincó. (5) / El belmez con la camisa e con la guarnizón / de dentro en la carne una mano ge lo metió, (6) / por la boca afuera la sangre·l' salió. / Quebráronle las cinchas, ninguna no l'ovo pro; / por la colpa del cavallo en tierra lo echó” (7) (vv. 3629-3640). “Este golpe fecho, otro dio Muño Gustioz, / tras el escudo, falsóle la guarnizón: (5) / por medio de la bloca el escudo·l' quebrantó, (4) / no·l' pudo guarir, falsóle la guarnizón, / a part le priso, que non cab'el coraçón, / metio·l' por la carne adentro la lança con el pendón, (6) / de la otra part una braça ge la echó, / con él dio una tuerta, de la siella lo encamó, / al tirar de la lança en tierra lo echó, (7) / vermejo salió el astil e la lança e el pendón” (vv. 3678-3687).

atención del público en momentos clave. Por otro lado, confiere una humanización y, al mismo tiempo, superioridad al héroe vencedor, ya que es capaz de demostrar su habilidad en el combate, tanto defensiva como ofensiva. También los combates más trascendentes ocuparán un mayor espacio en la épica francesa, si bien la estructura y las fórmulas no varían. En este sentido, Martin apunta que “détailler le combat est affaire d’*ornatio*, et la valeur d’une telle insistance, d’une telle précision, sera *indicielle*, non *fonctionnelle*”³⁵. Esto mismo ocurrirá con la lucha con las espadas.

Hablamos de tendencia y no de regla porque es el único esquema de este tipo que encontramos en el *Cantar* y, además, porque en la segunda lid no se sigue esta descripción tripartita, sino que se resuelve con dos versos: “Martín Antolínez e Dia Gonçález firiéronse de las lanças, / tales fueron los golpes que les quebraron amas” (vv. 3646-3647). La *abbreviatio* es notoria y justificada o, al menos, justificable. El poema ofrece una presentación inicial (vv. 3612-3622) más tres cargas de choque –una de ellas apenas esbozada– y dos golpes con las espadas (vv. 3623-3694). Ante estas circunstancias, el poeta toma la decisión de omitir parte de una de las cargas de choque, probablemente para no resultar repetitivo en sus descripciones y lenguaje formulístico, con el consiguiente peligro de alejar la atención del público. Para solventar este inconveniente, opta por reducir toda la ofensiva a dos versos que resumen perfectamente todo el proceso, ya que la mención de la lanza y los golpes constituyen el núcleo de la carga de choque. Dicho proceso, que ya había sido descrito en el primer duelo y lo será en el tercero, no supondría ningún problema de comprensión para los oyentes que, por otro lado, estarían acostumbrados a la descripción de dichas acciones bélicas. El hecho de que la reducción afecte a la segunda lid no es aleatorio, puesto que permite dotar de una mayor variedad a la constitución del poema, creando un movimiento de tensión-distensión, expansión-reducción. Esto es consecuencia de la libertad del juglar para transformar a su antojo –siempre dentro

³⁵ También los combates más trascendentes ocuparán un mayor espacio en la épica francesa, si bien la estructura y las fórmulas no varían. En este sentido, Martin apunta que “détailler le combat est affaire d’*ornatio*, et la valeur d’une telle insistance, d’une telle précision, sera *indicielle*, non *fonctionnelle*”, «Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 30:4 (1987), p. 319.

de la lógica del poema— las descripciones más estereotipadas. En la primera gran batalla de la *Chanson de Roland*, el poeta no simplifica ninguna carga de choque. Tras los ataques de Roland, Olivier y Turpín (*laissez* 93-95), intervienen otros caballeros franceses (*laissez* 96-103). Las descripciones de las tres primeras ofensivas son más detalladas que las siguientes, pero en cualquier modo el juglar ha preferido no omitir casi ningún paso de las trece cargas de choque que constituyen otras tantas *laissez paralelas* (es decir, formadas por acciones similares y a menudo simultáneas pero llevadas a cabo por personas diferentes). El gusto por la descripción referido a las armas mediante los epítetos se ve corroborado por el placer de la poetización en el uso de las mismas.

Sin embargo, la *abbreviatio* no es exclusiva de la épica castellana, sino que también se da en la francesa. Sin movernos de la *Chanson de Roland*, en donde se encadenan varias cargas de choque (vv. 1188-2163), el poeta prefiere elidir algunos pasos del esquema antes descrito, pero manteniendo el armazón del mismo³⁶. La razón de que se omitan varios elementos del ataque con la lanza puede deberse simplemente al hecho de que el juglar no considere la batalla digna de una descripción más pormenorizada, o al deseo de evitar la reiteración sistemática de la misma estructura y el mismo lenguaje formular, con el riesgo de aburrir al público. En el siguiente pasaje de *Orson de Beauvais* hay tres ejemplos de *abbreviatio*: en los dos primeros versos (se omiten varios elementos del esquema de la carga de choque), el tercero (que se resume en el verbo “refiert”) y el cuarto (abreviado con “tuit sont mort et ocix”):

Et Forques point e broche, et va ferir Hermant, (1) (3)
 mort l'abat dou destrier par delez .I. pandant; (7)
 puis refiert Ysoart, que mor l'abat sanglant. (3) (7)
 Tuit sont mort et ocix, pou an sont eschapant
 (vv. 3694-3697)

Otro modo de ahorrar una o varias descripciones de la batalla es la inclusión de un numeral o una cantidad indeterminada que, por lo general, suele ser elevada. Esto permite, por un lado, avanzar en la

³⁶“Sun bon ceval i ad fait esdemetre, (1) / si l'ad ferut sur l'escut de Tulette, (3) (4) / que mort l'abat desur le herbe verte” (7) (vv. 1610-1612).

narración y, por otro, resaltar las cualidades guerreras del héroe³⁷. En el *Cantar de mio Cid*, la tendencia al verismo se aprecia en las cifras, aunque el procedimiento de *abbreviatio* es el mismo³⁸.

Frente a todas estas licencias, el juglar puede detenerse en determinados pasos de la carga de choque que considere atractivos. Sin embargo, en este punto difieren por lo general los poemas franceses y los castellanos. Los primeros suelen desarrollar el cuarto elemento: romper el escudo, cuya historia parece interrumpir por momentos la tensión de la batalla³⁹. Por el contrario, los poetas castellanos prefieren detenerse en el sexto paso, es decir, atravesar el cuerpo del enemigo con la lanza. Esta descripción abre un espacio a una de las pocas escenas en que la violencia se halla expresa con tanto detalle⁴⁰. En este sentido, las *chansons de geste* son más explícitas. Esto se consigue gracias a la presencia de órganos o partes del cuerpo que reciben las punzadas y los tajos de la lanza⁴¹.

³⁷ “A l’abaisier des lances font tel ocision / que plus de mil paien trebucent ou sablon” (7) (*Fierabras*, vv. 5921-5922)

³⁸ “a los primeros golpes dos moros matava de la lança; (3) / el astil á quebrado e metió mano al espada. (8) / Ensayávas’ el obispo, ¡Dios qué bien lidiava!, / dos mató con lança e cinco con el espada” (vv. 2386-2389). Otros ejemplos de este tipo: “En las azes primeras el Campeador entrava, / abatió a siete e a quatro matava” (*Cantar de mio Cid*, vv. 2395-2396). En *Le Moniage Guillaume*, además de incluir un numeral, la simple enumeración de los enemigos supone la elisión del desarrollo de las respectivas cargas de choque: “et puis ocit Girart qu’iert de Tolose, / Huon d’Estampes et Garin de Nerbone, / Gautier de Troies et Jocelin le conte / et le prevost au vallet d’Arragone; / a icel poindre en a il ocis .XII.” (vv. 4457-4461). La metonimia es, en cierto modo, una manera de *abbreviatio*: los caballos conquistados representan los adversarios derrotados: “Et Renoart a tant paines hasté / qu’a un bout a .III. chevaus conquesté” (*Aliscans*, vv. 5789-5790).

³⁹ “vait le ferir en l’escut amiracle: (4) / pierres i ad, ametistes e topazes, / esterminals e carbuncles ki ardent; / en Val Metas li dunat uns diables, / si li tramist li amiralz Galafes. / Turpins i fiert, ki nient ne l’esparignet, / enprés sun colp ne quid que un dener vaillet” (*Chanson de Roland*, vv. 1499-1505).

⁴⁰ “a part le priso, que non cab’el coraçón, (6) / metio·l’ por la carne adentro la lança con el pendón, / de la otra part una braça ge la echó” (*Cantar de mio Cid*, vv. 3682-3684). En el *Libro de Fernán González* esta descripción tampoco se limita a un verso, sino que está mínimamente dilatada: “metyó toda la lança por medio la tetyella (6) / que fuera del espalda paresció la cochyella” (vv. 692cd).

⁴¹ “fors de la teste li met les oilz ansdous. / E la cervelle li chet as piez desuz; cerebro (*Chanson de Roland*, vv. 1355-1356); “en .II. moitiés li part le premon et le foie” (*Orson de Beauvais*, v. 1709); “qu’il li perça le foie et le polmon” (*Chanson d’Aspremont*, v. 5027); “la tieste en fait voler devant lui el cemin” (*Chanson*

Otra forma de *amplificatio* en los poemas franceses consiste en una breve presentación del que se dispone a participar en la lucha. Esa se puede focalizar en la familia del guerrero⁴² o en sus títulos nobiliarios y relaciones con el rey⁴³. La ausencia de estas presentaciones previas a la batalla en la épica castellana se debe al hecho de que los caballeros ya han aparecido antes de los conflictos bélicos, y el juglar o ellos mismos, como el caso de los infantes de Carrión con sus actuaciones cobardes y deshonestas, se han preocupado de ofrecernos un retrato que sería inadecuado repetir.

Otra diferencia entre las *chansons de geste* y los textos castellanos a propósito de la carga de choque es la presencia habitual en las primeras de algunos diálogos entre los contrincantes durante la batalla y, más frecuentemente, una intervención final del vencedor⁴⁴ —situación que se da también en los golpes con la espada—. En la épica castellana también encontramos diálogos entre los combatientes simultáneos a la batalla, pero de forma esporádica, como en el caso de la persecución de mio Cid a Bucar (vv. 2407-2428). Asimismo, existen peticiones de clemencia por parte del vencido, como la de los infantes de Carrión en las lides finales del *Cantar de mio Cid* o la de Ruy Vázquez a Mudarra en los *Siete infantes de Lara*.

Del mismo modo, el armamento defensivo puede verse dañado de forma similar a como sucede en las cargas de choque en combates que poco tienen que ver con dicho tipo de maniobra ofensiva. Las armas que ocasionan estos desperfectos son arrojadizas y, a pesar de que están presentes en los poemas franceses y en los textos castellanos, sólo en los primeros hallamos ejemplos de este tipo:

d'Antioche, v. 1389); etc. Tampoco faltan ejemplos de *amplificatio* del sexto paso en los poemas franceses, especialmente cuando el golpe lo propina el héroe, como Roland: “trenchet le piz, si li briset les os, / tute l'eschine li desevert del dos, / od sun espiet l'anme li getet fors” (*Chanson de Roland*, vv. 1200-1202).

⁴² “vat ferir Ysoré, le fort roi de Cunibre, (3) / celui qui tint son pere an la chartre voutie / .VII. ans l'i a tenu an grant anfermerie” (*Orson de Beauvais*, vv. 1703-1705).

⁴³ “E vos per mi l'estor n'Eliazar. / Non sai se vos n'oïs un mais parlar; / qua cons fu de Pontive e tent belclar, / e conselliers au rei de son afar” (*Girart de Roussillon*, vv. 6592-6595).

⁴⁴ Gormont, tras haber derrotado a Thierry de Termes, se dirige a este y se burla del Dios de los cristianos: “Li vostre Deus n'est tant honestes / que il vos puisse guaranz estre” (*Gormont et Isembart*, vv. 59-60).

Li rois estort le bras, bien sout le dart lanchier,
fiert le conte Rollant devant a l'encontrier, (3)
desus la bougle d'or li fist l'escu perchier, (4)
et l'a[u]bert de son dos derompre et desmaillier (5)
(*Fierabras*, vv. 3999-4002)

Los juglares hacen uso de fórmulas y expresiones formularias propias de un tipo de combate particular en un contexto diferente al habitual. Estos ejemplos –y otros muchos– nos acercan a una visión del sistema formular en el que no sólo se tiende a un respeto al material narrativo tradicional, sino en el que predomina la libertad del poeta y su intuición y sentido estéticos. La movilidad y maleabilidad a que el sistema formular está expuesto no rompe, ni mucho menos, con la fidelidad a un repertorio que varía dependiendo de cada juglar.

Otra de las variantes de la carga de choque es el orden de los elementos. Ya hemos advertido que éste puede alterarse. Sin embargo, existe otra disposición diferente a la esquematizada por Rychner, pero no por ello menos válida. Es la que ofrece Herslund⁴⁵, pero que presenta cambios respecto a la que ahora se presenta, ya que él antepone el golpe a espolear al caballo y omite los pasos que hemos numerado del 6 al 9⁴⁶: 1) embrazar el escudo⁴⁷; 2) bajar la lanza; 3) bajar la cabeza; 4) espolear al caballo; 5) golpear; 6) romper el escudo; 7) romper la loriga; 8) atravesar su cuerpo con la lanza; 9) desmontar al adversario. Al igual que en el esquema anterior, son frecuentes las variaciones en el orden y que falte algún paso, como el tercero en los poemas franceses, o el sexto y séptimo en los textos castellanos. Los puntos divergentes más notorios entre la disposición previa y ésta son el lugar que ocupa la espolada al caballo, y el hecho de que, mientras que en el primero el juglar castellano se centra en los desperfectos que sufre el armamento defensivo, en el segundo fija la atención en los movimientos que anteceden al golpe. Sin embargo, esto no impide que en el primero se describan los pasos previos al ataque y en el segundo los daños del

⁴⁵ *Art. cit.*, p. 91.

⁴⁶ Para distinguir este esquema del anterior, la numeración está en cursiva.

⁴⁷ Esta fórmula la encontramos en los golpes con la espada, lo que demuestra una especie de reciclaje del sistema formular, adaptable a diferentes contextos. Entre otros, remito como ejemplos a *Les Enfances Ogier*, vv. 6015, 6090; *Aliscans*, vv. 1549, 1600, 5434; *Chanson d'Aspremont*, v. 4409; *Chanson d'Antioche*, vv. 6366, 8521; *Huon de Bordeaux*, v. 1884; *Raoul de Cambrai*, vv. 4806, 4902.

escudo y la loriga. Si bien este segundo tipo se halla tanto en la épica francesa como en la castellana, es más habitual en esta última. Herslund propone dos ejemplos de *chansons de geste* de discutible pertenencia a este esquema, ya que no hay ningún rasgo característico propio de este tipo⁴⁸. Más bien se trata de cargas de choque del primer tipo con una ausencia importante de sus elementos. No obstante, no faltan ejemplos del segundo esquema en la épica francesa:

Lors a brandi la lance, s'ait mis l'escu avant, (1)
 et vint anvers Hugon a esperons brochant, (4)
 et Hugues contre lui, qui son espié li tant.
 Li .I. an vient vers l'autre formant esperonnant. (4)
 Hugues fu esbaiz de la traïson grant,
 Milon ne consuï au joster tant ne quant.
 Et Miles ses filiaus fiert lui par teil sanblant (5)
 dedesure la boucle de l'escu d'or luisant, (6)
 qu'il trabucha Hugon jus de son auferrant (9)
 (Orson de Beauvais, vv. 3529-3537)⁴⁹

En la épica castellana, encontramos este esquema en el *Cantar de mio Cid*, las *Mocedades de Rodrigo* y, en menor medida, el *Libro de Fernán González*. Como es habitual, es el primero de estos poemas el que nos ofrece los ejemplos más ricos desde el punto de vista estilístico

⁴⁸ “Les destriers hurtent des esperons tranchans, (4) / grans cops se donnent sor les escus devant, (5) / les lances brisent, li arson vont rompant, / qu'il s'entr'abatent ambedui enz el camp. (6) / Or sont andui par terre” (*Ami et Amile*, vv. 1476-1480); “lascent les resnes a lor cevals curanz, / brochent a eit; dunc laissent curre Francs, (4) / si vunt ferir de lur espiez trenchanz” (5) (*Chanson de Roland*, vv. 3349-3351).

⁴⁹ Cfr. *Orson de Beauvais*, vv. 1682-1691, 1702-1710. “Les forz escuz tienent devant lor piz; (1) / bien s'apareillent de ruistes cols ferir. / Les chevaux brochent des esperons forbiz, (4) / lances baissiees se sont molt tost requis. (2) / Granz cols se donent sor les escuz voltiz, (5) / desoz les bocles les ont fraiz et malmis. (6) / Les blans halbers ne porent desmentir” (7) (*Le Couronnement de Louis*, vv. 2544-2550). Y un texto más tardío, *Buevon de Conmarchis*, compuesto entre 1269 y 1285: “Quant li uns fu de l'autre un petit eslongiés, / par les enarnes ont les escus enbraciés, (1) / fierement s'est chascuns es estriers afichiés, / les hanstes ont brandies et les chevaus brochiés, (4) / bien samble que nus d'aus ne fust point esmaïés. / Li cheval vont si tost que quarriaus descochiés, / li uns encontre l'autre s'en vient tous eslaissiés, / si grans cops s'entredonnent es escus vernissiés (5) (6) / que chascuns des escus est fendus et perciés; / fort furent li hauberc, nus n'en est desmailliés, (7) / mais chascuns des espies est dusk'as point froissiés” (vv. 2590-2600).

y formulístico. Por otro lado, debemos distinguir entre las descripciones en las que se nos ofrece un panorama general de la carga de choque y aquellas en las que participan uno o varios guerreros. Por lo que a las “aquellas” se refiere, sólo aparecerán los cuatro o cinco elementos iniciales del esquema, es decir, la primera mitad aproximadamente. Esta división es consecuencia de la misma fragmentación inherente al esquema: hasta el cuarto paso (inclusive) no se produce ningún contacto entre los caballeros, sino que se describen los preparativos técnicos necesarios para afrontar el ataque. Sólo a partir de ese momento se hará efectiva la carga de choque, se llevará a cabo la ofensiva con los desperfectos del armamento defensivo, los golpes y las caídas de los caballos, situación exclusiva de los combates individualizados.

Las siguientes citas son un claro ejemplo del primer tipo. La primera pertenece a los momentos previos al cerco de Alcocer por parte de los musulmanes y a la carga de Pedro Vermúdez⁵⁰; la segunda forma parte de la presentación de los duelos contra los infantes de Carrión⁵¹. Las semejanzas estructurales y formulísticas son indiscutibles:

Enbraçan los escudos delant los corazones, (1)
 abaxan las lanças abueltas de los pendones, (2)
 enclinaron las caras de suso de los arzones, (3)
 ívanlos ferir de fuertes coraçones (5)
 (vv. 715-718)⁵²

⁵⁰ Para un análisis estilístico de este pasaje, véanse Edmund De Chasca, *El arte juglaresco en el “Cantar de mio Cid”*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 120-121; y Luis Beltrán, «Conflictos interiores y batallas campales en el “Cantar de mio Cid”», en *Hispania*, 61:2 (1978), pp. 239-240.

⁵¹ Para una descripción de este fragmento, véase Ian Michael, «Tres duelos en el *Poema de Mio Cid*», en *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 85-104. También hay duelos en la épica francesa, como el de Pinabel y Thierry (*Chanson de Roland*), Gui d’Allemagne y Guillaume (*Le Couronnement de Louis*) y, ya en el siglo XIII, entre Béranger y Milon (*Parise la duchesse*).

⁵² Esta perífrasis (“ívanlos ferir”), con sus variaciones morfológicas, tiene su modelo en los poemas franceses. Véanse algunos de los ejemplos aquí citados: “vait le ferir en l’escut amiracle” (*Chanson de Roland*, v. 1499); “si se vunt ferir, granz colps s’entredunerent” (*Chanson de Roland*, v. 3568); “vat ferir Ysoré, le fort roi de Cunibre” (*Orson de Beauvais*, v. 1703); “Et Forques point e broche, et va ferir Hermant” (*Orson de Beauvais*, v. 3694); etc.

Abraçan los escudos delant los coraçones, (1)
 abaxan las lanças abueltas con los pendones, (2)
 enclinavan las caras sobre los arçones, (3)
 batién los cavallos con los espolones (4)
 (vv. 3615-3618)

En cuanto a este segundo tipo, los ejemplos son más abundantes. Las luchas particulares pueden tener como protagonistas, por ejemplo, al obispo don Jerónimo (vv. 2383-2389) y al Cid, en su batalla contra Bucar⁵³. Encontramos casos de esta segunda modalidad en otros poemas épicos. El orden de los elementos puede variar respecto al esquema expuesto. Esto, como venimos observando, no es infrecuente en los textos épicos, en gran medida debido a que las condiciones de composición y constitución de este género lo permiten. Poco importa que la variación en la disposición de los pasos contradiga la lógica⁵⁴.

La carga de choque individualizada puede no concluirse. En las *Mocedades de Rodrigo*⁵⁵, el Cid inicia la ofensiva contra los Doce Pares, pero ésta se ve interrumpida por la firma de la paz debido al nacimiento del hijo de la infanta del conde de Saboya⁵⁶. El juglar

⁵³“El que en buen ora nasco los ojos le fincava, / enbraçó el escudo e abaxó el asta, (1) (2) / aguijó a Bavioca, el cavallo que bien anda, (4) / ívalos ferir de coraçón e de alma. (5) / En las azes primeras el Campeador entrava, / abatió a siete e a cuatro matava” (9) (vv. 2392-2397).

⁵⁴“Eran uno e otro enemigos sabudos, / fuéronse feryr entrambos muy sañudos, (4) / las lanças avaxadas, los pendones tendudos, (2) / diéronse grandes golpes luego en los escudos. (6) / Feryó al rey Garçía el señor de Castyella, / atal fue la feryda que cayó de la syella; (9) / metyó toda la lança por medio la tetyella / que fuera del espalda paresció la cochyella (8) (*Poema de Fernán González*, 691-692). Esteban Correa Calderón ve en estas y otras descripciones del *Libro de Fernán González* ecos homéricos y paralelos con la *Historia Troyana en prosa y verso*, traducción castellana del *Roman de Troie* («Reminiscencias homéricas en el *Poema de Fernán González*», en *Estudios dedicados a Don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. IV, 1953, pp. 359-389).

⁵⁵El único ejemplo de una carga sin alteraciones en este poema la hallamos en los vv. 626-639.

⁵⁶“en en tendal, don Ruy Díaz, cavalga apriessa en el su cavallo Bavioca, / el escudo ante pechos, el pendón en la mano (...) (1) / Allí movió Ruiz Díaz, [...] / entre las tiendas de los françeses, expoloneó al cavallo, (4) / e ferían los pies en la tierra, iva temblando. / En las puertas de París fue ferir con la mano. (5) / A pessar de françesses fue passar commo de cabo. / Parósse ant’el papa, muy quedo estido” (vv. 1035-1036 y 1041-1046).

puede recurrir también en este esquema, como sucedía en el anterior, a la *abbreviatio*. El autor del *Libro de Fernán González* comienza a describir los pasos de la carga de choque (v. 308a), pero, en lugar de continuar, se inclina por brindarnos un cuadro de la batalla general. Éste no es comparable con la primera modalidad del segundo esquema que acabamos de analizar (*Cantar de mio Cid*, vv. 715-718, 3615-3618), ya que en el caso del *Fernán González* no aparece ningún otro elemento del ataque con lanza⁵⁷. Algo parecido sucede en los siguientes versos de la tercera lid de las *Mocedades de Rodrigo*, donde tan sólo se cita el primer paso, en una suerte de apertura a la carga de choque que de algún modo está implícita en la descripción general e indeterminada⁵⁸.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos analizado el lenguaje estereotipado que acompaña a las armas, el contenido formulístico y las estructuras fijas de la carga de choque, así como las diferentes descripciones de las mismas. La crítica, que se ha interesado en las fuentes de la épica castellana y muy especialmente del *Cantar de mio Cid*, no se ha detenido en estos fragmentos ni en sus técnicas compositivas. La presencia de estos episodios en ambas épicas es un indicio de una adscripción a un género y una estética similar. Asimismo, en el presente estudio se ha querido subrayar que es éste uno de los puntos donde mejor puede apreciarse el peso que tienen las *chansons de geste* en los poemas y las prosificaciones castellanas. Las fórmulas y expresiones formulars abundan en el ataque con la lanza, especialmente en los poemas franceses, donde, por otro lado, las batallas son más frecuentes. Pero, además de que el sistema formular castellano —en la parte del combate que hemos analizado— coincide en conjunto con el francés,

⁵⁷ “Avaxaron las lanças e fueron a feryr, (2) (5) / el conde delantero, com’ oyestes dezir; / don Sancho de Navarra, quando lo vyo venir, / con sus açes paradas salió l’a resçebyr. (variante de 4) / Feryé entre las fazes que fronteras *estavan*, (5) / en la parte qu’él yva todos carrera l’ davan; / los unos e los otros fyeramente lidiavan, / navarros con la muerte lidiavan e laçraban” (308-309).

⁵⁸ “Quisieran arramar los cristianos, Rodrigo ovo el escudo enbraçado; (1) / por tornar los christianos del padre non ovo cuidado. / Allí fue mezclada la batalla, et el torneo abivado, / paradas fueron las azes, et el torneo mezclado” (vv. 683-686).

los dos esquemas existentes para la carga de choque están en los textos franceses y castellanos.

Si bien es cierto que se trata de unas mismas acciones y una misma técnica bélica, es decir, una misma realidad, ésta no tiene por qué ser descrita de igual modo, sobre todo con tal grado de coincidencia en los detalles. En efecto, los armazones sobre los que se asientan estos pasajes de los textos castellanos poseen tantos puntos en común con las *chansons de geste* que resulta más que probable la influencia de la épica francesa en la castellana en este tipo de episodios⁵⁹. O, dicho en otros términos, la base sobre la que se asienta la descripción de los combates en la épica castellana está fundamentada en las *chansons de geste*. En este sentido, parece claro que los poetas castellanos se han servido de los procedimientos narrativos de sus vecinos anteriores y contemporáneos. Esto no es óbice para que los juglares castellanos adapten en algún caso las fórmulas francesas a sus gustos y que prefieran unas a otras, como en el segundo esquema que hemos visto en la carga de choque⁶⁰. Esto permite que los textos castellanos conserven una serie de características específicas que los aparten de los franceses. A ello se añaden los distintos recursos de *abbreviatio* o los escasos pormenores descriptivos. Estos rasgos típicos de la épica castellana son una prueba de que la influencia de las *chansons de geste* no es obstáculo para la originalidad de los juglares castellanos.

⁵⁹ Sobre esta posible objeción, véase David Hook, «El *Cantar de Mio Cid* y el contexto europeo», *Olivar*, 10 (2007), especialmente las pp. 321-322. A pesar de que su planteamiento general es acertado, si a los paralelos de la carga de choque se añaden la descripción general de la batalla y los golpes con la espada –con detalles como los rubíes del yelmo o el corte del pelo del enemigo como consecuencia del tajo, por citar algunos–, las posibilidades de que se trate de coincidencias verbales debido a una misma realidad bélica se reducen notablemente. En estos casos, es más plausible hablar de influencia que de polígenes.

⁶⁰ Aplicado a un ámbito general, y no sólo para la descripción de las batallas, David Hook señala: “A situation has thus developed in which separate occurrences of a formulaic expression in the PMC are given separate textual sources in French poems. The concept of free formulaic variation by the Spanish poet on general models derived from French may well be thought preferable to this”, «The *Poema de mio Cid* and the Old French Epic: Some Reflections», en *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, edición de Peter Noble, Lucie Polak y Claire Isoz, New York, Kraus International Publications, 1992, p. 111.

Justel Vicente, Pablo, "La carga de choque en la épica francesa y castellana", en *Revista de poética medieval*, 25 (2010), pp. 175-198.

RESUMEN: La batalla es un elemento fundamental tanto en la épica francesa medieval como en la castellana. En la descripción de la misma, una de las partes principales es la carga de choque, o ataque con la lanza. El objetivo de este estudio es mostrar las narraciones de esta ofensiva en ambas épicas, analizando los diferentes procedimientos descriptivos y los paralelismos estructurales y formulísticos entre los textos franceses y castellanos. Asimismo, se pretende sopesar la influencia que pudieron ejercer las *chansons de geste* en estos pasajes de cantares castellanos.

ABSTRACT: A battle is a key matter both in French and Castilian medieval epic. One of the main parts of its description is the collision charge, also known as spear attack. The purpose of this study will focus on showing the narration of this offensive manoeuvre in both epic literatures, analyzing the different descriptive procedures and the structural and formulaic parallels that appear in the French and Castilian texts. Moreover, this research will attempt to weigh up the influence that the *chansons de geste* could have had on the passages that belong to the Castilian epic songs analysed in this article.

PALABRAS CLAVE: Descripción de la batalla. Épica comparada. *Chansons de geste*. Sistema formular.

KEYWORDS: Battle description. Comparative epic analysis. *Chansons de geste*. Formulaic diction.